

МУЗЫКАЛЬНЫЙ СТИЛЬ ПОХОДНЫХ ПЕСЕН ИРТЫШСКИХ КАЗАКОВ

Военных походных песен казаков Иртышской линии сохранилось немного. В современных условиях казачьи строевые песни распознаются по стилевым признакам. Эти признаки связаны не только с социально-бытовым укладом, но и с идейно-эстетической установкой. Казачьи песни исполняются при любых обстоятельствах и в любое время. Прикладное назначение песен определялось спецификой воинского уклада жизни. Сюда относятся казачьи песни, исполнявшиеся в конном и пешем строю.

В казачьих песнях чрезвычайно распространен мотив «казак и конь». Традиция конной езды выработала четко дифференцированные виды побегов, такие как шаговая хода, узнаваемая по двухдольному «цоканью» копыт, как двух- и трехдольная («английская») рысь с опорной перевалкой корпуса через каждые три шага, как более крупный скок метью («в галоп») и т. д. [1, 127–148].

Все эти виды конных побегов, отражая моторное усилие с разной степенью физической нагрузки, обладают свойством одномерности, позволяющим коннице плавно менять аллюр (виды побегов) и тем самым рационально приспосабливаться к заданной «машистости» хода.

Организующие ритмические свойства различных конных побегов находят отражение в строевой походной песне. Простейшие музыкально-метрические образования, подчиненные единому измерению, осознаются как двухдольные и трехдольные импульсы или кванты метрического времени, удобные для декламации различных слогосочетаний.

Рассматривая особенности военно-походных казачьих песен, отмечаем, что для них характерно преобладание четырехдольного (маршевого) метра, нераспетых форм стопного силлабо-тонического стиха и декламационного принципа в соотношении текста и напева. Примером ритмической организации подобного рода может служить строевая песня «Ох, и замела, да и раз и замела».

В песнях наибольшей ритмической свободой отличается запев, а хоровая часть – стабильным метроритмом. Даже введение внутрислоговых распевов не лишает произведений декламационности. Это связано прежде всего с тем, что в распевах и словообрывах сохраняется четырехдольная метроритмическая пульсация с акцентированием сильных долей. Кроме того, прием озвучивания, или огласовка согласных звуков, введение дополнительных гласных в слова, например, ка(я)-за(я)-ков, сот(ы)ня, особая исполнительская манера скандирования каждой ритмической доли мелодии придает музыкально-слоговому ритму дробность, вуалирует распевность, выдвигает на первый план декламационность в соотношении слова и музыки. При

доминировании четырехдолжности и в соединении исполнительского приема скандирования декламационность придает песням черты маршевости (например, «Подымались с гор туманы»).

В области музыкально-поэтической формы военные песни Иртышских казаков многообразны. В них можно встретить поэтические строфы, включающие от двух до шести строк, и музыкальные строфы различного внутреннего строения. Однако мы заметили тяготение к двух-четырёхстрочным (или двух-четырёхфразовым) музыкально-поэтическим формам, представляющим в разновидностях:

1) двоестрочная (двухфразовая) строфа («На возгорье да мы стояли»).

текст А В

напев А В, затем переходит в четырехстрочную: А В А В.

2) четырехстрочная, состоящая из пары одинаковых двоестрочий (например, «Не вейтеся, чайки, над морем»). Строение музыкально-поэтического текста в песне таково:

текст А В А В

напев А В А В

Двух-четырёхстрочные структуры в походных песнях создают квадратность.

В условиях тесной взаимосвязи ритмики стиха и напева структурной единицей становится построение, соответствующее стихотворной строке и музыкальной фразе. Таких построений в строфе чаще всего бывает два или четыре, и даже при их несколько различной протяженности целое воспринимается как структура уравновешенная, квазиквадратная. В качестве примера «соразмерной» строфы можно привести песню «Там за гаем, там жнецы жнут».

текст А А В С В₁

напев А А В С В₁

такты 2 2 3 2 2

Квадратная строфа в песне «Стала, проснулася зоренька ясная».

текст А В С Д

напев А В ||: С Д: ||

такты 2 2 2 2

Следует отметить, что в походных строевых песнях музыкальная фраза и стихотворная строка совпадают.

Что касается области формообразования, то здесь выявляется ясность структурного членения строфы. Музыкально-поэтические строки отделяются друг от друга крупными длительностями или паузами. В некоторых случаях грани разделов смягчаются связующими мелодическими оборотами, например, в песне «Да не туман».

Для музыкального стиля Иртышских казаков характерен устойчивый вид многоголосной организации. Это двухголосный стиль (в отличие от многоголосной фактуры донских казаков, где выделяются 3-4

функционально-самостоятельных партии). Импровизационно-вариантное голосоведение – показатель наличия живой традиции песенного стиля.

К сожалению, многие песни зафиксированы одногласно. Постепенно уходят из жизни те песельники и песельницы, которые пели с данной исполнительницей. Так, например, в селе Качиры Павлодарской области существовало много групп песельников, которые пели только своим составом. Часто, начиная петь, исполнительница остановится и растерянно разведет руками: «Песня-то проголосная (то есть поется на голоса), одной петь трудно». Но даже при пении в одиночку или вдвоем они как бы слышат недостающие голоса товарищей и выводят в соответствии с ними свою партию, подчас варьируя ее из куплета в куплет, не переходя рамок ладового строя мотива.

Для многоголосных песен характерна двуплановость: партия нижних голосов ведет основную мелодию, по народной терминологии, «басует», верхние исполняют подголосок – «дишкантиют». Однако преобладание в походных песнях декламационности, ритмически синхронного движения голосов, значительный вес гармонии в организации аккордово-полифонического многоголосия способствует изменению в соотношении партий. Так, Т.С. Бершадская отмечает, что в донских песнях под воздействием гармонических факторов нижний голос (план) из основного мелодического иногда превращается в гармонический бас, мелодия же переходит в верхний план [2, 151]. Анализируя многоголосие в походных песнях Иртышских казаков, мы пришли к выводу о том, что в песнях «В чистом поле, страшном поле», «Ой, при лужку, при лужке», «Эсминец на рейде», «Орел сизой» партия нижних голосов ведет основную мелодию, а в песнях «Стала, проснулася зоренька ясная», «Как за Доном, за рекой» нижний голос превратился в гармонический бас, мелодия перешла в верхний голос.

Трехголосные песни («Да не туман», «Из-за леса кони мчат мечей», «Не вейтеса, чайки») по существу двуплановые: складываются из двухголосной мелодии в терцовом удвоении и баса.

Используемый в казачьем фольклоре круг ладовых средств в целом тот же самый, что и в традиционных русских песнях (ионийский, миксолидийский, эолийский, дорийский, фригийский лады). Например, в песне «Да не туман» используется фригийский лад; «Подымались с гор туманы» – минор с VI повышенной ступенью и интонациями пентатоники. Однако приоритет принадлежит ионийскому и эолийскому ладам, которые нередко объединяются в терцово-параллельные переменные образования. Нередки сочетания натурального и гармонического минора.

Ладовые закономерности проявляются прежде всего в многоголосных разделах. Сольные запевы более свободны и красочны по ладовым средствам. Например, в походной песне «Ох, и замела, да и раз и замела»

в запеве встречается одноименная переменность, а далее в припеве звучит натуральный минор (ля мажор – ля минор).

В ладогармонической системе походных песен Иртышских казаков велика роль гармонического начала, которое наблюдается в строении вертикали и в организации функционально-ладовых отношений. Вертикаль характеризуется опорой на консонанс, а так как преобладает ритмическая тождественность голосов, то создается ощущение движения аккордовыми комплексами. Стремление к аккордовости проявляется и в мелодике, где наряду с типичными попевками встречаются ходы по звукам аккордов, скачки мелодии на консонирующие интервалы, как, например, в песнях «Не вейтеся, чайки, над морем», «Ой, при лужку, при лужке».

Функционально-гармонические закономерности походных песен сочетают мелодические принципы (секундовые соотношения созвучий в параллельном движении) с гармоническими, а именно: с автентическими и плагальными оборотами. При этом тонике отводится большая роль: она занимает большинство сильных и относительно сильных долей, что способствует ее метроритмическому выделению. Функции S и D соединяются, как правило, с T, не взаимодействуя между собой (например, «Стала, проснулась зоренька ясная» – соединение функций в двухголосном разделе S–T; D–T). Благодаря такой устойчивости в ладофункциональных отношениях походные песни казаков Иртышской линии несут бодрый, маршевый характер.

Местная песенная традиция развивается преимущественно в малых формах (ансамблях). В народной песенной традиции казаков Иртышской линии многоголосие представлено главным образом двухголосием. Оно намечается в виде терцовой вторы. Терцовое двухголосие в определенной мере способствует единой устремленности движения голосов, позволяет использовать широкообъемные звукоряды в плотно звучащей фактуре, создает предпосылки для взаимопроникновения голосов в диапазоны друг друга, усиливает яркость, тембровую красочность и выразительность звучания. При терцовом двухголосии количественное соотношение голосов в ансамбле может быть различным, что позволяет певцам свободно переключаться из одной партии в другую. Терцовое двухголосие сочетается с другими видами движения голосов, расцвечивается верхнеоктавным удвоением основной мелодии в партии солирующего подголоска.

Хоровые партии играют неодинаковую роль в развитии напева. Основную мелодическую линию ведет обычно нижний голос (в трехголосии – второй). После одноголосного зачина ее продолжает большая часть певцов. Меньшим количеством исполняются подголоски, обычно это связано с певческим диапазоном и творческими способностями поющих в ансамбле. Ведущий голос, выразительно и точно интонируя, активно произносит текст. В кульминационных

моментах голоса согласуются по вертикали. Все певческие приемы в совокупности сообщают местному исполнению глубокую эмоциональную проникновенность.

Принимая участие в экспедициях по Павлодарскому Прииртышью, изучая архивные материалы по фольклору, мы обратили внимание на любопытную тенденцию превращения бытовых песен в военные. Так, по свидетельству информантов, от которых приходилось записывать фольклорные произведения, известная бытовая песня «Имел бы я златые горы», приобретая черты марша, в станице Песчанской исполнялась в конном строю. «Подстраивались под шаг, казаки же на лошадях скакали. Пели, четко выговаривая слова» (И.И. Мехновцова, Песчаное, ПО, 1991).

Для выявления общих черт и локальных особенностей произведем сравнительный анализ походной песни «Стала, проснулася зоренька ясная» с вариантом уральских казаков «Встала, проснулася зоренька алая» [3, 77–78].

Иртышский вариант двухголосный. Начинается песня с зачина, который построен на квартовых интонациях, ритмически четкий – четвертные и восьмые длительности, размер 4/4. Хоровой раздел построен на терцовом двухголосии; в последней фразе голоса расходятся в октаву и на выдержанной V ступени в басу мелодия переходит в верхний голос, отсутствуют внутрислоговые распевы.

По музыкальному стилю в песне Уральских казаков сочетаются признаки контрастного многоголосия с двухголосной основой и ленточного многоголосного распева, когда голоса движутся, в основном, параллельно. Основная мелодия распределяется между нижними голосами, которым противопоставляется звонкий подголосок.

Хоровому разделу предшествует сольный запев – волевой, решительный, с богатым использованием орнаментики, острых пунктирных ритмических фигур, опирающийся на квартовые и квинтовые интонации, с распевом на последнем слоге. По настроению запев свободен, решителен. Хоровой раздел более спокоен, ритмически уравновешен, строг. В то же время в нем присутствует упрямый непреклонный пульс, выражающий внутреннюю силу. Большая синхронность голосоведения даже в исполнении мельчайших мелодических и ритмических фигур отражает специфику многоголосного распева в среде Уральских казаков.

Напев строится на комбинировании и варьированном повторении родственных мелодических оборотов. Сходные мелодические построения можно встретить в разных песнях. Особенно сходны концовки заключительные образования. Такие характерные ходы во многом определяют своеобразие уральской казачьей песенности.

В поэтическом тексте почти не наблюдается отличий. В Иртышском варианте указывается враг, с которым произошла битва:

Гикнула сотня и быстро помчалася,
Биться со злой татарвой...

В Уральском варианте указывается «неравный решительный бой».
Музыкально-поэтические строфы этих вариантов одинаковы:

запев А хоровой раздел В

текст А В С Д С Д

6+6+7 12+7 12+7 сл.

Однако количество тактов различается:

в Иртышском варианте:

АВ

4 4+4;

Это связано со сменой размера:

2 т+1 т 2+1 2+1

в Уральском:

АВ

3 3+3.

4/4+3/2 4/4+3/2.

В Иртышском варианте размер единый – 4/4.

Исходя из анализа походных песен Сибирского казачества мы пришли к выводу о том, что песни излагаются в развитой хоровой фактуре, имеющей обычно трехголосную основу при сочетании полифонических приемов с гармоническими. Они ритмичны, их отличает большой волевой накал. Однако манера исполнения несколько другая. Походные песни Сибирских казаков звучат мягче, они сдержаннее по настроению по сравнению с более экспрессивными песнями уральских и донских казаков.

Итак, на основе сопоставления собранного материала Иртышских казаков с серией сборников казачьего песенного фольклора Сибири, Дона, Урала [3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11] можно сделать следующий вывод: больше общего имеется с репертуаром Сибирского казачества.

Сходство репертуара Прииртышья с Сибирским регионом обусловлено территориальной близостью, общими историческими и социальными судьбами, а также тем, что процент переселения из Сибири в Казахстанское Прииртышье был более значителен.

Рассмотрение различных сторон стилистики походных казачьих песен позволяет сделать определенные выводы: большинству казачьих песен присущи энергичный, волевой характер, ритмическая упругость, малораспета мелодия, отчетливо выраженное гармоническое начало, бодрые интонации (особенно первоначальные призывные квартные интонации).

Примечания

1. См.: Коргузалов В.В. Структуры сказительской речи в русском эпосе/ Специфика фольклорных жанров // Русский фольклор. Х.-Л., 1966. С.127–148.

2. Бершадская Т.С. Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной крестьянской песни. Л., 1961. 197 с.

3. Коротин Е.И. Шуруп В.М. Не один казак гулял... (Фольклорный ансамбль уральских казаков). Уральск, 1991. 128 с.

4. Глинкин А.В., Лазарев А.И. Песни Оренбургских казаков. Старые и новые записи. Челябинск, 1996. 268 с.

5. Листопадов А.М. Песни донских казаков. В 5 т. М. 1949–1953.

6. Песни казаков Кубани /Запись текстов, подгот. к печ. И.Ф. Вараввы. Краснодар, 1966.

7. Песни оренбургских казаков. Собрал сотник А.И. Мякутин. В 4т. Оренбург: Изд. Оренбург. казач. войска, 1904–1910.

8. Песни Сибирских казаков / Собр. Г.И. Иванов. Пг. 1916.

9. Песни гребенских казаков / Публикация текстов, вступ. статья и комментарии Б.Н. Путилова. Ред. Н.И. Пруцков. Грозный, 1946. 315 с.

10. Сборник уральских казачьих песен. Собрал и издал Н.Г. Мякушин. 162 песни и 18 стихотворений Уральскою и др. казачьих войск. Спб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1890. 289 с.

11. Фольклор казаков Сибири // Сост. Л.Е. Элиасов, И.З. Ярневский. Улан-Удэ, 1969. 627 с.

© Н.Е. Котельникова
Москва

УСТНЫЕ ПРЕДАНИЯ О КЛАДАХ И «КЛАДОВЫЕ ЗАПИСИ»

К преданиям о кладах относятся повествования, не имеющие развернутого сюжета (форма типа «слух-толк»), сообщающие о кладах, положенных в связи с историческими событиями, лицами, народами.

В первую очередь, клады традиционно связывались с «чудью», что и отразил пласт преданий, стоящий в типологическом ряду с преданиями об аборигенах края. Предания о чуди в основном распространены в Северо-восточной части России, на Урале и в Сибири, куда они были занесены по мере колонизации этих земель и прикреплены к народностям, жившим там до русских. Этот цикл преданий был детально рассмотрен в работах Н.А. Криничной, В.К. Соколовой и других (3;6;8, 14).

Предания о кладах чуди имели особенно активное бытование в XIX в. во время массовых раскопок курганов и городищ, а следовательно, повышенного общественного интереса к этим работам. Предания о чудских кладах наиболее часто используют типовой способ актуализации повествования – добавление к рассказу мотива находки фрагмента клада или предмета, свидетельствующего о его наличии. Например: «Двести лет прошло, никто не знает, что там, только посуду оловянную нашли, она сейчас у одного из нашей деревни стоит» (10, ФЭ лето 1988, Т.8. №48).

Специфическим для чудских преданий является мотив самопогребения, поэтому чудские клады часто сочетаются с углем. Но образ чуди уже настолько размыт, что может переплетаться с чертами современных персонажей, отличных в чем-либо от местного населения. Например в с.